



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

Anne Duden

Schneider, Sabine

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-87248>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Schneider, Sabine (2011). Anne Duden. In: Fliedl, Konstanze; Rauchenbacher, Marina; Wolf, Joanna. Handbuch der Kunstzitate : Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Berlin: De Gruyter, 156-161.

Alfred Döblin

* 1878 Stettin – † 1957 Emmendingen

„Ich bin kein Freund der großen und aufgebläsenen Worte. Aber den Futurismus unterschreibe ich mit vollem Namen und gebe ihm ein deutliches Ja“ [*Die Bilder der Futuristen* 117]. Döblins Skizze *Die Bilder der Futuristen* erschien im Mai 1912 in Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm*, die im März desselben Jahres Marinettis *Manifest des Futurismus* auf Deutsch veröffentlicht hatte [→ Riley 391]. Um die betont subjektive, emotionale Haltung, die Döblin auch selbst in seiner kurzen Programmschrift und deren Bildbeschreibungen an den Tag legt, kreist für ihn ein Kerngedanke des Futurismus:

Eine Szene zu malen lohnt nicht der Mühe. [...] Wer als Dichter oder routinierter Skribent ist fähig, in eine knappe Seite den Reichtum eines mächtigen Gefühls zusammenzupressen? [...] Seht die vielen der älteren Maler an; diese krampfhaft Bemühung der guten unter ihnen, in jedem Punkte intensiv und lebendig zu sein, jedes Eckchen mit Empfindung auszustatten. Dieses Ängstigen; und der Raum ist so wahnsinnig klein; und zum Schluß die Erkenntnis: es ist nicht halb, nicht ein Viertel, was ich wollte. Mit einem Ruck macht sich der Futurist Platz, stößt den Alb von seiner Brust. Worauf kommt es doch an? Nicht auf die entseelte blöde Szene, das Objekt, sondern auf – mich, auf mich, auf mich und auf nichts weiter. Was sind Wellen, Berge, Gesichter, Farben, Linien gegen mich! [...] Die Beseeltheit ist alles. Und so haben alle alten und guten Meister gedacht. [...]

Ich habe viele Schlachtfelder auf der Leinwand gesehen, aber ich sah mich vergebens um nach der Schlacht zwischen all den Soldaten, dem Pulverdampf, den schwarzen Kanonen. Warum haben sie nur nicht den Mut zu sich, [...] zu ihrem Erlebnis? Bekennen, bekennen! Das Entsetzen, das Mitleid, die Wut, das Grauen in euch, heraus damit auf die Leinwand. Die Soldaten da sind aus Zinn gegen euch, die Kanonen nur aus Holz gegen euch, die die einzigen in dieser Schlacht aus Eisen sind. Vom Leder das Eisen! Seid ihr nicht mehr als Maler – nämlich Künstler? [*Die Bilder der Futuristen* 114/116]

Als Beispiel für die Verwirklichung dieser Qualität zieht Döblin Luigi Russolos *Revolution* heran:

[...] ein Zug von tausend Menschen, ein rasender, unheimlicher Trupp, aus dem rote Feuer brechen; die Häuser versinken in Grau, die Häuser knicken vor ihrem Ansturm ein und flattern wie vom Wind zerblasen über ihnen, vor ihnen, neben ihnen, nicht mehr als eine wesenlose Lichterscheinung. [...] Was ist alle Wirklichkeit [...], wo es sich um Kunst handelt, um eine andere, freiere, stolzere Realität, um die des triumphierenden Menschen? [116]

Dennoch folgen Döblins früher enthusiastischer Beschreibung der Werke der neuen Strömung kaum Bezugnahmen in seinen literarischen Werken; allgemein ist der Bezug auf Bildende Kunst in seinem umfangreichen Œuvre eher zurückhaltend, wiederkehrende Rekurrenzen gibt es nur auf Werke alter Meister. Öfter haben Kunstzitate bei Döblin die Funktion eines Vergleichs, so werden Woodrow Wilson – als Friedensemissär – und Karl Liebknecht – als Parteigründer – mit dem Laokoon der *Laokoongruppe* verglichen [→ *Heimkehr der Fronttruppen* 306, *Karl und Rosa* 324]. Der Figur der Hilde in *November 1918* (1948–1950) wird das Lächeln der *Mona Lisa* zugeschrieben [→ *Heimkehr der Fronttruppen* 21, *Karl und Rosa* 180/631/658], die Farbe eines Kleides erinnert eine Nebenfigur an eine „Tänzerin aus einem Watteaubild (oder war es Fragonard?)“ [*Karl und Rosa* 293].

Im Spätwerk nehmen die Kunstzitate an Häufigkeit zu, während die Erzählungen und der Großteil der Romane, etwa *Berge Meere und Giganten* (1924), das Versepos *Manas* (1927), *Babylonische Wandlung oder Hochmut kommt vor dem Fall* (1934) und die *Amazonas-Trilogie* (1937/1938), solche Bezüge kaum oder gar nicht herstellen. In *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1916) etwa werden zwar immer wieder Kultgegenstände beschrieben, die Döblins Beschäftigung mit den religiösen Riten des fernen Ostens belegen [→ *Male, Mühle, male* 282f.], doch sind diese Bezüge unspezifisch. Im Roman *Wallenstein* (1920) werden Anspielun-

gen auf konkrete Werke eingestreut, etwa jene auf das Gnadenbild *Unsere liebe Frau mit dem Geneigten Haupte* [→ 92]. Eine Miniaturkopie dieses *Maria vom Siege* genannten Gemäldes trägt Ferdinand II. als Talisman bei sich. Nennungen dieser Art sind aber vor allem Bestandteile eines ‚Ausstattungshintergrundes‘; andere Anspielungen bleiben bewusst flüchtig, sind schwer zu entziffern und folgen einer generellen Strategie der Verfremdung [→ Muschg 1965, 743].

In der Ausstellungskritik *Male, Mühle, male* von 1920 beschreibt Döblin seine skeptische Annäherung an „die Kunst“, gegen die er jahrzehntelang eine heftige Abneigung gehabt habe: „Wenn ich an Kunst dachte, fiel mir immer Erbrochenes ein“ [274]. Er kritisiert aber vor allem die naiv-konsumistische Rezeption des Publikums und das Epigonentum der Künstler, etwa in der Nachfolge Franz Marcs, den er sehr schätzt: „[E]inige Jüngere glauben, Farben zusammenstellen sei Malerei“ [276]. Das Kopieren sei ein „Eßprozess“, bei dem sich die „hilflosen Massen“ der jungen Künstler vorgefundene Regeln einverleiben, die Kunstausstellung eine „öffentliche Speiseshalle, von Schmatzen und Rülpsen erfüllt“, die Nachahmung „solider Mundraub“, die den Impressionismus bereits in Misskredit gebracht habe [276f.]. Staunende Bewunderung erregt dagegen Rembrandts *Raub der Proserpina*; Döblin lobt den deutschen Maler Hans von Marées und den Dadaisten Jefim Golyscheff; eine wichtige Instanz ist Wassily Kandinsky.

Bezeichnenderweise kehrt von dieser Auseinandersetzung in den literarischen Werken nur der Rekurs auf Rembrandt wieder [→ Alfred Döblin 494f.] – und das Thema des kommerzialisierten Kunstbetriebs. So wird in *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956) die negativ besetzte, weil parasitäre Figur eines Malers eingeführt, der als Gegenbild zur Beschreibung Michelangelos als kompromisslosem und einzig nach Originalität und Authentizität suchendem Künstler fungiert. Auch gelegentliche Seitenhiebe auf politische Auftragskunst fehlen nicht; so lässt Döblin etwa Franz von Stuck und Hans Makart darauf

‚warten‘, den allzu verbindlichen Sozialdemokraten Philipp Scheidemann „in Öl und Sirup zu malen“ [*Karl und Rosa* 333]. Ähnlich heißt es in *Babylonische Wandlung* von Leonardo da Vinci, dass er „hauptsächlich gewiß der Maler des rätselhaften Lächelns“ gewesen sei, aber „verlockt wurde, Kriegersingenieur zu werden und sich dem damaligen Regenten, Ludovico il Moro, anzubieten“ [361]. Darüber hinaus spielt in *Pardon wird nicht gegeben* (1935) namentlich das Thema bürgerlicher Bildungsbeflissenheit eine wichtige Rolle. Die Hauptfigur Karl ist Repräsentant eines typisierten deutschen Bürgertums; als solcher wird ihm ein riesiges Schlachtengemälde in der ‚Siegeshalle‘ zum „Leitbild“ [Muschg 1960, 375/378]. Tatsächlich beschreibt der Roman den Aufstieg und Fall Karls wesentlich anhand des Leitmotivs der Salonkunst, die dessen Wohnung schmückt.

Döblins Zurückhaltung im Zitieren von Bildwerken kann auch in Übereinstimmung mit seiner Überzeugung gesehen werden, dass der Gegenstand der Malerei von vornherein „wirklichkeitsfremd“ genug sei, während die „Wortkunst“ es viel schwerer habe, „zur Kunst zu kommen“ und sich diese Entfremdung erst gleichsam erobern müsse [*Schriftstellerei* 202]. In *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (1918) wird so Rembrandts *Jakob im Kampf mit dem Engel* erwähnt: „Das ist die Geschichte von dem Erzengel, der mit Jakob rang; ich hab’s im Museum auf einem Bild von Rembrandt gesehen. Es ist ein wundervolles Bild. Es hat mich so ergriffen“ [32]. Auf diese unmittelbare Wirkung zielt nun weniger das ‚Kunstzitat‘, sondern die Bildlichkeit von Döblins Erzählverfahren selbst. Vielschichtig, aber lose ist der Bezug vor allem auf den biblischen Bilderschatz, der *Berlin Alexanderplatz* (1929) prägt. So könnte das zentrale Leitmotiv der ‚Hure Babylon‘ nicht zuletzt als Rekurrenz auf Dürers Stich gelesen werden [→ 237].

Die Trilogie *November 1918* stellt den Wendepunkt zur Spätphase des expliziten Bezugs auf Gemälde oder Skulpturen dar, ab hier finden sich auch Bildbeschreibungen:

Es ist ein Bild von David, „Amor und Psyche“. [...] Da sieht man einen nackten, dunkel getönten Jüngling, der Amor, die Liebe darstellt. Mit einem Fuß berührt er den Boden. Aber das andere Bein hat er angehoben, das Knie gebeugt, und es berührt Psyches Leib. Und Psyches schneeweißer Arm kommt diesem verückten Bein entgegen. Ihren weißen Leib hält sie noch abgewandt. Sie hat sich auf dem Lager ausgestreckt. Ihr Kopf ruht auf dem ausgestreckten Oberarm ihres Geliebten. Sie selber hat sich verzaubert einen Arm um den Kopf geschlungen. Sie lockt Amor nicht, und er drängt sie nicht. Sie sind schon ganz beieinander. [*Heimkehr der Fronttruppen* 97]

In *Heimkehr der Fronttruppen* ist auch von der möglichen aufklärerischen Wirkung von Kunst und Kunsterziehung die Rede:

Du kennst das Bild von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle, wie Adam stumpf und leblos am Boden hockt, ein Troglodyte, und Gott sich ihm von weitem nähert, aus einer Wolke, und aus seinem ausgestreckten Finger den Funken auf ihn überspringen läßt. Wie die Beseelung den Menschen verändert. Sie entstehen so erst, sie waren nur Vorgeburten. [161]

Dem stehen die horriblen Traumafantasien des Kriegsheimkehrers Friedrich Becker gegenüber, die sich als Rembrandt- oder Michelangelo-Variationen lesen:

Und dann, in seinem Zimmer, zeigte sich etwas Neues: von der Decke herunter und über die Wände [...] – ein Höllensturz. Bilder regneten vor seinen Augen, ob er sie nun öffnete oder schloß. Wenn er sie öffnete, lagen sie transparent über den Möbeln. Wenn er sie schloß, waren sie so dicht bei ihm, daß er fast in sie hineingerissen wurde. Ein Höllensturz von Menschen, bekleideten und unbekleideten. Sie klammerten sich aneinander, fielen, sanken, wirbelten, hingen wie Ketten aneinander, Glied an Glied – der mit dem Mund unten, die mit den Lippen zu ihm herauf, die am Fuß des Mannes, der sich vergeblich zu ihr herabbeugte. Sie stürzten mit den tausend andern. Kein Ende. [180]

Schon in Döblins semi-narrativen Religionsgesprächen *Der unsterbliche Mensch* und *Der Kampf mit dem Engel* (1946) beziehen sich die Protagonisten, der „Ältere“ und der „Jüngere“, auf dieses Sujet.

Döblins letzter Roman, *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, kreist wesentlich um die Auslegung eines zentralen Motivs, das



Michelangelo Buonarroti, *Das Jüngste Gericht* (1536–1541)

DER ÄLTERE: Sie kennen den Höllensturz von Michelangelo. So sehen manche nicht bloß einen Abschnitt aus dem Jüngsten Gericht, sondern die ganze Menschheitsgeschichte.

[...]

Der große Künstler Michelangelo – war er ein Heide, war er ein Christ? Er malte in Rom in einer Kapelle das Jüngste Gericht, und da stürzen nun die Verdammten in die Hölle. Wie fremd ist diese Idee! Der Vater aller Schöpfung, der Schöpfer aller Wesen, auch der Sünder und Verworfenen, – Er und ein Höllensturz! Er, der durch Sintfluten die Menschen hindurchgeleitet! Seine Welt ist geschrumpft und entstellt – aber nicht zerbrochen!

[*Der Kampf mit dem Engel* 332/368]

durch Rembrandts *Raub der Proserpina* sinnbildlich wird. Die Mutter des Kriegsheimkehrers Edward ist von ihrem Mann gleichsam in eine moralische wie soziale Unterwelt entführt worden. In kompletter Umkehrung der Konstellation erweist sie sich aber schließlich als Urheberin der verdrängten Konflikte und mänadenhafte Quälerin ihres Gatten. Pendant zum *Raub der Proserpina* ist die Bildfantasie eines wilden ‚Bacchantenzugs‘, zu dem das Vorbild jedoch fehlt [→ 456]. Die mütterliche Mitschuld am Zerbrechen der Familie wird von Jean-Baptiste-Camille Co-



Jean-Baptiste-Camille Corot,
Sitzende Frau mit entblößter Brust (1835–1840)



Eugène Delacroix, *Medea* (1862)

rots *Sitzender Frau mit entblößter Brust* und Eugène Delacroix' *Medea* verdeutlicht:

Alice stellte schöne Reproduktionen von Corot um sich. [...]

Da saß eine reife Frau, eine Mutter. Sie hatte das Hemd unter die Brüste fallen lassen. Das dunkle Haar trug sie wie eine Bäuerin in der Mitte gescheitelt. Sie hielt das Hemd mit der verarbeiteten rechten Hand fest und blickte auf die faltigen Brüste herunter, an denen ihre Kinder gesogen hatten. Ihr Ausdruck leicht melancholisch – ihre Gedanken glitten in die vergangenen Jahre, Frühling, Blüte, Umarmung. Sie sprach zu sich und zog das Hemd wieder hoch.

[...]

Und einmal stellte sich ein Bild von Delacroix vor sie: „Medea“.

Sie hält den Mund offen. Sie sagt wohl etwas. Die obere Gesichtshälfte, Stirn und Augen, liegen im Schatten, es ist ein starkes, nicht gerade schönes, ein finsternes Frauengesicht. Aber der Maler hat mehr von ihr gewußt, als manche Schriftsteller wissen. Dieser wilde, haßgequälte, leidende Kopf des reifen Weibes ruht auf einem quellenden, ja schwammig weichen Frauenkörper. Die prallen, fetten, übervollen Arme und Schultern, die schlaff hängenden – sie wissen noch nicht, was sie wollen und sollen. Medea ist unrecht geschehen, sie ist entwürdigt worden. – Die kolossalen Gewölbe ihrer beiden Brüste. Unter der rechten Brust aber blickt ein ahnungsloser lockiger Kinderkopf hervor.

Sie blickt: wohin? Sie brütet: was? – mit dem süßen Kind unter ihrer Achsel. [509–511]

Die zentrale Bedeutung des „Michelangelo-Komplexes“ in *Hamlet* zeigt sich schließlich als „Ausdruck der in Szene gesetzten allgemeinen Betroffenheit der Romanfiguren: Alle sind Suchende und als solche getrieben, wie Michelangelo verfallen an eine Idee“ [Grevel 100].

Imelda Rohrbacher

Texte

Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Begründet v. Walter Muschg. In Verbindung mit den Söhnen des Dichters hg. v. Anthony W. Riley u. Christina Althen. Olten [u.a.] 1960–2007

Amazonas. Romantrilogie. Olten/Freiburg im Breisgau 1988

Babylonische Wandlung oder Hochmut kommt vor dem Fall. Olten/Freiburg im Breisgau 1962

Berge Meere und Giganten. Düsseldorf 2006

Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Zürich/Düsseldorf 1996

Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman. Düsseldorf 2007

Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende. Olten/Freiburg im Breisgau 1966

Kleine Schriften I. Olten/Freiburg im Breisgau 1985

Die Bilder der Futuristen, S. 112–117

Male, Mühle, male, S. 273–283

Manas. Epische Dichtung. Olten/Freiburg im Breisgau 1961

November 1918. Eine deutsche Revolution. Erzählwerk in drei Teilen. Olten/Freiburg im Breisgau 1991

Heimkehr der Fronttruppen [1949] [= Bd. 2.2]

Karl und Rosa [1950] [= Bd. 3]

Pardon wird nicht gegeben. Olten/Freiburg im Breisgau 1960

Schriftstellerei und Dichtung [Redefassung März/April 1928]. In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur.* Olten/Freiburg im Breisgau 1989, S. 199–209

Der unsterbliche Mensch – Der Kampf mit dem Engel. Olten/Freiburg im Breisgau 1980

Der Kampf mit dem Engel. Religionsgespräch (Ein Gang durch die Bibel), S. 285–617

Der unsterbliche Mensch. Ein Religionsgespräch, S. 7–284

Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine. Olten/Freiburg im Breisgau 1982

Wallenstein. Düsseldorf/Zürich 2001

Ende. In: Christine Maillard/Monique Mombert (Hg.): *Der Grenzgänger Alfred Döblin, 1940–1957. Biographie und Werk.* Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003. Bern 2006, S. 89–105

Muschg, Walter: Nachwort des Herausgebers. In: A. D.: *Wallenstein.* Olten/Freiburg im Breisgau 1965, S. 743–751

Muschg, Walter: Nachwort des Herausgebers. In: A. D.: *Pardon wird nicht gegeben.* Olten/Freiburg im Breisgau 1960, S. 373–384

Riley, Anthony W.: Editorische Nachweise und Anmerkungen (*Die Bilder der Futuristen*). In: A. D.: *Kleine Schriften I.* Olten/Freiburg im Breisgau 1985, S. 391

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Alfred Döblin 1878–1978 [Ausstellungskatalog]. Ausstellung und Katalog v. Jochen Meyer in Zusammenarbeit mit Ute Doste. München 1978

Grevel, Liselotte: Der ‚Michelangelo-Komplex‘ und seine Aussagefunktion in Alfred Döblins Roman *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein*

Heimito von Doderer

* 1896 Hadersdorf-Weidlingau – † 1966 Wien



Peter Strudl, *Maria mit den Pestheiligen Sebastian, Rochus und Rosalia, Papst Gregor I. und Karl Borromäus als Fürbitter vor der Heiligen Dreifaltigkeit zur Befreiung Wiens von der Pest* (1690)

Das große Bild über dem Hochaltar ist von Peter Strudl: St. Sebastian und St. Rochus auf Wien herunterblickend. Übrigens kommt Strudl noch an weit offizielleren Punkten vor, an neuralgischen Punkten sozusagen. Wenn heute ein österreichischer Finanzminister in seinem Arbeitszimmer, hinter dem gelben Saal des Palais Eugen in der Himmelfortgasse, über seinen Sorgen sitzt, dann schaut von der Decke auf ihn herab eine eher leichtfertige Szene, die der Baron Strudl gemalt hat: die Entführung der Orithya, Tochter des Königs Erechtheus von Attika, durch den Windgott Boreas.

[*Die Strudlhofstiege* 493]

„Im Gestaltweisen wird die Sprache geknetet und bearbeitet wie Thon, Ton oder Farbe in den anderen Künsten: das Produkt steht am Ende als Phänomen sui generis neben den Phänomenen des Lebens“, notiert Heimito von Doderer am 11. November 1953 [*Commentarii 1951 bis 1956*, 158]. Seine Auseinandersetzung mit realen Künstlern und Kunstströmungen findet vorwiegend in seinen Tagebüchern statt [→ *Repertorium* 139–141]. In medientheoretischen Reflexionen vergleicht er Prosatexte mit Gattungen der Bildenden Kunst [→ *Commentarii 1951 bis 1956*, 140/158]. Zudem fordert er dazu auf, ‚coloristischer‘ zu leben, „nicht so sehr graphisch (im Sinne des Schwarz-Weiß)“, denn das sei „das Antidotum gegen eine pseudologische Ordnung“ [155]. Als Beispiel für den Verzicht auf die Grafik zugunsten der ‚Coloristik‘ führt er die *Moskauer Abendstimmungen* von Wassily Kandinsky an [→ 140]. Er erinnert an den exemplarischen „Mut der französischen Impressionisten“ Edouard Manet und Claude Monet, welche die Linie der Farbe und der Darstellung von Licht untergeordnet hätten [251]. Heimito von Doderer stellt seine literarischen Arbeiten in diese Tradition, indem er seine „Naturstudien“ mit einem Gemälde von Vincent van Gogh vergleicht [174]. Die Gegenwart wirkt in seinen Augen „wie ein großes Klimt’sches Gemälde“ [251] oder „wie Tintoretto’s Wolken- und Figuren-Massen im Dogenpalast“ [23].

„Bildlichkeit“ spielt auch für Doderers Begriff der ‚Apperzeption‘ eine eminente Rolle. „Bewegung und Leben der Umwelt“ hätten „bildhaften Charakter“ und würden als „Bild“ gesehen [*Slobedeff* 32]. Sinnesreize würden „inwärts“ als Vorstellungsbild und als Erinnerung memoriert [*Die Dämonen* 350]. Die Intensität ästhetischer Erfahrung kann zu ekstatischen Momenten führen: Der Betrachter

entgleitet „völlig sich selbst, an ein Bild hingeben“ [Jutta Bamberger 326]. Diese Erfahrung verbindet Doderer mit dem chinesischen Legendenmotiv vom Verschwinden des Malers im Bild [→ *Die Dämonen* 929]. Eine seiner Figuren überwindet die Grenzen des Bildraums und wird in ihrer Imagination zu einem Teil des Kunstwerks, nämlich eines Gemäldes von Henry Scott Tuke [→ *Die Strudlhofstiege* 630]. Eine andere gerät in den Bann des Gemäldes *Die schöne Magd* des fiktiven Malers Pawel Wasiliewitsch, das detailliert beschrieben wird [→ Jutta Bamberger 266]. Im Gegensatz dazu provozieren die Werke des fiktiven Künstlers Thomas Wiesenbrink die aufgebrauchten Rezipienten zu einem „Attentat auf das Bild“, wodurch ein Kunstskandal ausgelöst wird [*Die Merowinger* 124]. Andere kunstfeindliche Personen verbreiten schon durch ihre Präsenz eine „absolute Bildlosigkeit im Atelier“ [*Der Grenzwald* 46].

Porträtmalerei kommt bei Doderer nicht nur hinsichtlich ihrer Charakteristik, sondern als Abbildung des ‚Wesens‘ der dargestellten Person in den Blick [→ *Die Strudlhofstiege* 362]. Ein Gemälde des fiktiven Malers Professor Johann Eggenbrecher zum Beispiel prägt die Beziehung eines Sohnes zu seiner verstorbenen Mutter, da es nicht nur ihre Gestalt, sondern auch ihren Charakter angemessen wiedergibt [→ *Der Grenzwald* 23].

Im Roman *Die Dämonen* (1956) vertritt der Maler und Pressezeichner Imre von Gyurkicz exemplarisch den Typus des ‚Modemalers‘ [→ 627]. Als solcher habe er „kultivierte Begriffe von der Kunst“ [*Die Strudlhofstiege* 111]. Obwohl er die Darstellung schwieriger Perspektiven und Überschneidungen nicht scheut und „das Technische seines Fachs“ beherrscht, ist er „kein großer Meister“ [*Die Dämonen* 929/932]. Wie ein Fotograf erschafft er in einer „sehr routinierten Malerei“ eine „gelungene Imitation der Natur“, vermag jedoch keine „Verwandlungen“ zu vollbringen [713/626/932]. Die Werke von Modemalern, „Altes, Bewährtes oder Reproduktionen davon“, vermögen zwar den Betrachter nicht zu faszinieren, doch sie sind als „Hauptinventarstücke allgemeiner Bil-



Johann Theodor Jaeger, *Strudlhofstiege* (1910)

Wenn die Blätter auf den Stufen liegen
herbstlich atmet aus den alten Stiegen
was vor Zeiten über sie gegangen. [...]
Viel ist hingesunken uns zur Trauer
Und das Schöne zeigt die kleinste Dauer.

[*Die Strudlhofstiege* 7]

dung“ ein zentrales Element der großbürgerlichen Wohnkultur [Jutta Bamberger 213, → 318].

Der Roman *Die Strudlhofstiege* (1951) ist schließlich dem Architekten Johann Theodor Jaeger, der „ein sehr guter Maler“ ist, gewidmet [491]. Der Romantitel bezieht sich auf einen Wiener Treppenbau von Johann Theodor Jaeger und auf ein Palais des Barockmalers Peter Strudl. Peter Strudl, der Begründer der Akademie der bildenden Künste in Wien, schuf das Hochaltarbild der Kirche St. Rochus in Wien; Doderer schreibt ihm fälschlicherweise auch das Deckengemälde *Entführung der Orithya* zu, das aber von Marc Antonio Chiarini und Louis Dorigny stammt. Die Strudlhofstiege wird gedeutet als „Sehnsucht eines edlen und vornehmen Mannes im Stein ausgesprochen“ [492]: „Es ist das entdeckte und Form gewordene Geheimnis dieses Punktes hier. Der entschleierte genius loci“ [490]. Die architektonische Anlage wird, „auch wenn sie keinen Punkt in der Kunstgeschichte markiert“, als Kunstwerk rezipiert [490]. Dadurch ist sie ein „Werk“ wie „ein Gedicht, genau

so“ [490]. Demgemäß ist dem Gesellschaftsroman das Gedicht *Auf die Strudlhofstiege zu Wien* vorangestellt [→ 7].

MiNR

Texte

Das erzählerische Werk. 9 Bde. München 1995

Die Dämonen

Frühe Prosa

Jutta Bamberger. Ein Fragment aus dem Nachlaß [1923], S. 206–329

Slobodeff [1923], S. 31–35

Der Grenzwald [postum 1967]

Die Merowinger oder Die totale Familie [1962]

Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre

Commentarii 1951 bis 1956. Tagebücher aus dem Nachlass. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München 1976

Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen. Hg. v. Dietrich Weber. München 1969

Milo Dor

* 1923 Budapest – † 2005 Wien

Hinweise auf die Bildende Kunst sind bei Milo Dor oft mit autobiografischen Erinnerungen verbunden und in den Kontext geschichtlicher Ereignisse gestellt. Bevorzugt werden Bezugnahmen auf historische Malerei sowie auf Denkmäler und Fotografien, an denen der dokumentarische Charakter und der Aspekt des Zeitzeugnisses hervorgehoben werden.

Oft verschränken sich die Kunstzitate mit dem Motiv der Reise. In den autobiografischen Schriften markieren sie Lebensstatio-

nen, in den fiktionalen Texten stellen sie die Handlungskulisse dar. Eine besondere Rolle spielt dabei Wien mit dessen architektonischem Reichtum, etwa in den Prosaskizzen des Bandes *Meine Reisen nach Wien* (1974) [→ *Meine Reisen nach Wien und andere Verirrungen*], im Roman *Romeo und Julia in Wien* (1954) oder in der Geschichte *Wien, Juli 1999* (1997).

Den zweiten topografischen Schwerpunkt bilden die Länder des ehemaligen Jugoslawiens, deren Kunstwerke im Band *Auf der Su-*



Veronese, *Gastmahl im Hause des Levi* (1573)

Als Paolo Veronese den Auftrag bekam, *Das Letzte Abendmahl* für das Refektorium der Dominikaner im Kloster der Heiligen Giovanni und Paolo zu malen, schuf er ein Bild, das die Aufmerksamkeit der Inquisition erregte. Sie hatte dem Dominikanerprior zuerst angeraten, den großen Hund im Vordergrund des Gemäldes durch die heilige Magdalena ersetzen zu lassen. Da sich Veronese jedoch weigerte, das zu tun, wurde er zu einem Verhör vorgeladen, bei dem man noch eine ganze Reihe weiterer Details in seiner Arbeit beanstandete. Die Inquisitoren warfen ihm vor, nicht nur Tiere, Zwerge und Possenreißer, sondern auch Soldaten mit Hellebarden, die wie Deutsche aussahen, auf seinem Bild untergebracht zu haben; die Deutschen waren besonders verdächtig, weil es sich bei ihnen womöglich um Protestanten handeln konnte. Den kirchlichen Richtern mißfiel es auch, daß der heilige Petrus auf dem Bild ein Lamm tranchierte und daß einer der Apostel gerade einen Zahnstocher in den Mund steckte – lauter Dinge, die Veronese natürlich fand; die Apostel waren schließlich auch Menschen. Die Inquisitoren befahlen ihm, die beanstandeten Stellen, die in ihren Augen ein Sakrileg bedeuteten, innerhalb eines Monats und auf eigene Kosten zu ändern. Veronese änderte jedoch nur den Titel, so daß sein Bild der Nachwelt als *Gastmahl im Hause Levi* erhalten blieb.

[Venedig 31 f.]



Jacques-Louis David, *Kronung Napoleons I. und Kronung der Kaiserin Josephine* (Detail, 1805–1808)

Das Bild strotzt förmlich von schweren, mit Gold durchwirkten und hermelinverbrämten Gewändern. Der mit goldenen Lorbeerblättern bekränzte Imperator hält mit beiden Händen die Kaiserkrone über dem Haupt der neuen Kaiserin, die, zwei Stufen tiefer, vor ihm auf einem goldgeschmückten Brokatkissen kniet. Der hinter ihm sitzende Papst Pius VII. segnet seine Handlung. Auf der Skizze, die David für dieses historische Gemälde gemacht hatte, hält der Papst seine Hände auf dem Schoß gefaltet, der neue Kaiser befahl jedoch, das Kirchenoberhaupt in segnender Haltung darzustellen. „Was soll er auf dem Bild sonst tun?“ hatte er, wie man behauptet, zu seinem Hofmaler gesagt.

[*Alle meine Brüder* 431]

che nach der größeren Heimat (1988) [→ *Mitteleuropa, Mythos oder Wirklichkeit*] genannt werden, so die Fresken des istrischen Meisters Johannes aus Kastua (Janez iz Kastva) [→ *Istrien* 7] und die Bilder von Milan Konjović [→ *Die Woiwodina* 100f.].

In diesem Band wird auch die Kunstgeschichte anderer Städte und Regionen gewürdigt; was Venezien betrifft, tauchen etwa folgende Künstlernamen auf: Gentile Bellini, Giovanni Bellini, Canaletto, Giorgione, Francesco Guardi, Giovanni Battista und Giovanni Domenico Tiepolo, Jacopo Tintoretto, Tizian und Pietro Longhi [→ 30]. Ausführlicher wird auf Vittore Carpaccios *Vision des Heiligen Augustinus* [→ 31] und Veroneses *Gastmahl im Haus des Levi* [→ 31f.] eingegangen. Ähnliche Aufmerksamkeit gilt den architektonischen Sehenswürdigkeiten und Fresken der Toskana,

beispielsweise den Arbeiten von Jacopo della Quercia, Ambrogio Lorenzetti, Memmo di Filipuccio und Taddeo di Bartolo. Den bewussten Verzicht auf die Reproduktionen der beschriebenen Kunstwerke erläutert Milo Dor im *Nachwort*: „Es ist der Text, der die Bilder hervorrufen, herbeizaubern soll im Leser“ [166].

Neben solchen topografischen Zuordnungen zeigt sich noch eine ganz andere, grenzüberschreitende Strategie des Kunstzitats, allerdings nicht im geografischen, sondern im übertragenen Sinne. Es handelt sich dabei um Momente, in denen sich Bilderinnerungen zwischen die Wahrnehmungen der Textfiguren schieben und das gerade Beobachtete zu überdecken scheinen. Ein Beispiel dafür findet sich im Prosatext *Grenzüberschreitungen* (1998), in dem geschildert wird, wie der Anblick des Markusplatzes in Venedig sich mit den „Gemälden von Canaletto oder Guardi, die sie vor mehr als zweihundert Jahren malten“, vermischt [110]. Auch im Text *Das Denkmal* (1960) ist die Wahrnehmung des Ich-Erzählers durch ikonografische Muster geprägt. Er selbst stellt eine Denkmalpose nach: „Ich stand da mit zusammengezogenen Augenbrauen, die Rechte wie Napoleon unter die Jacke gesteckt, oder hockte, die Stirn auf die Hand gestützt, wie der ‚Denker‘ von Rodin“ [82]; die Physiognomie eines Barbesuchers schildert er ‚kubistisch‘: „Da ich mir seinen Namen nicht merken konnte, nannte ich ihn einfach Picasso. Er hatte ein sehr asymmetrisches Gesicht, wie ein Portrait von Picasso: sein linkes Auge lag tiefer als das rechte, seine Nase stand schief, sie ragte beinahe quer vor seinem Gesicht und seine Augenbrauen waren ungleich lang“ [95].

Im historischen Roman *Alle meine Brüder* (1978) werden Jacques-Louis Davids Bonaparte-Porträts zu einer Art Zyklus zusammengestellt, in dem die Stationen von Napoleons Aufstieg und die Anzeichen seines nahenden Sturzes in zeitlicher Raffung symbolisch gezeigt sind [→ 430f.].

Als Dokument von Welt- und Lebensgeschichte kommt schließlich die Fotografie ins

Spiel. Das Prosastück *Momentaufnahmen*, eines der autobiografischen Fragmente im Band *Auf dem falschen Dampfer* (1988), ahmt den erzählten Vorgang des wahllosen Herumstöberns in einer ungeordneten Fotosammlung auch formal nach. Ausgehend von den festgehaltenen Augenblicken schreiben sich die Erinnerungen des autobiografischen Ich und seine Überlegungen zu Identitätsfragen fort:

Es ist viel leichter, auf den Photos andere zu erkennen als sich selbst. Ich suche auf den zahlreichen Aufnahmen, auf denen ich einmal mit und einmal ohne Bart, einmal ohne und einmal mit Brille, einmal mit kurzen und einmal mit langen Haaren zu sehen bin, vergeblich nach meinem wahren Ich – falls es so etwas überhaupt gibt –, das hinter diesen wechselnden Gesichtern unkenntlich bleibt. – [303]

Im chronikartigen Band *Das Gesicht unseres Jahrhunderts* (1960) werden Fotografien aus sechs Jahrzehnten kommentiert, die unter anderem auch markante kulturgeschichtliche Momente dokumentieren. Erwähnt werden beispielsweise die bahnbrechenden Arbeiten von Alexander Archipenko [→ 34], Wassily Kandinsky [→ 80], Paul Klee [→ 80], Franz Marc [→ 46/80], Henri Matisse [→ 266f.], Edvard Munch [→ 192], Gabriele Münter [→ 80] und Pablo Picasso [→ 22/144].

JW

Grenzüberschreitungen. Positionen eines kämpferischen Humanisten. Wien 2003

Grenzüberschreitungen, S. 109–118

Meine Reisen nach Wien. Mit sechzehn Farbtafeln nach Gemälden v. Prof. Hans Robert Pippal. Eisenstadt 1974

Meine Reisen nach Wien und andere Verirrungen. Gesammelte Erzählungen. München/Wien 1981

Mitteleuropa, Mythos oder Wirklichkeit. Auf der Suche nach der größeren Heimat. Salzburg/Wien 1996

Wien, Juli 1999. Eine Geschichte. Wien 1997

*

Milo Dor/Reinhard Federmann: *Das Gesicht unseres Jahrhunderts. 60 Jahre Zeitgeschehen in mehr als 600 Bildern.* Wien 1960

Milo Dor/Reinhard Federmann: *Romeo und Julia in Wien.* München 1954

Texte

Alle meine Brüder. München 1978

Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie. Wien/Darmstadt 1988

Momentaufnahmen, S. 284–304

Auf der Suche nach der größeren Heimat. St. Pölten/Wien 1988

Istrien. Land im Abseits, S. 6–17

Nachwort, S. 165f.

Venedig. Italiens Karneval, S. 18–44

Die Woïwodina. Das verlorene Paradies, S. 86–111

Ballade vom menschlichen Körper. Eingeleitet u. ausgewählt v. Gerhard Fritsch. Graz/Wien/Köln 1966

Das Denkmal, S. 80–99

Anne Duden

* 1942 Oldenburg



Vittore Carpaccio, *Grabbereitung Christi*
(Detail, 1515–1520)

Vittore Carpaccios *Grabbereitung* [...] in Berlin hält den Atem an, den letzten Atemzug des quergelegten Toten. Das Bild hält ihn an und setzt ihn fort, denn es übergibt oder überläßt ihn einer Figur [...], die diesen Atemzug übernimmt und weiterleitet, indem sie ihn anhaltend aushaucht. Es ist eine Zwischen- oder Randfigur, seitlich hinter dem Kopf des Liegenden an einen verwitternden, vielleicht teilweise zerschlagenen Grabstein gelehnt; ein Toter, schon oder noch halb beziehungsweise zu Dreivierteln Begrabener; kein Schlafwandler also, aber ein Schlaf-, Tot- oder Sterbeatmer; ein im Entstehen oder Vergehen Begriffener, bei geschlossenen Lidern Sprechender, Traum- oder Umdeuter, dessen Sprache wir nicht verstehen und auf den auch deshalb immer wieder zurückzukommen sein wird, und dessen linker Arm, ein wenig angehoben und angewinkelt, zu schweben und dessen Hand nach etwas greifen oder auf etwas deuten zu wollen scheint, was außerhalb des Bildes liegt, im Ungerahmten und Ungereimten, Unfaßbaren und Unbegreiflichen.

[*Ausgehend von Liegenden* 40]

Anne Dudens Texte haben sich einer „[e]nd- und uferlose[n] Wahrnehmungsarbeit“ verschrieben [*Nachschrift* 113], die als „Kryptästhesie“ dem Verborgenen und innerhalb der Kultur Vergessenen nachspürt [*Zungengewahrsum* 22]. Der Impuls des Schreibens ist eine Sensitivität für die aus der symbolischen Ordnung ausgegrenzten ‚Zwischenräume‘ und unmöglichen Orte, die „als Ort gar nicht ausgewiesen“ sind [*Vom Versprechen des Schreibens* 37]. „Das

erste Kapitel des Schreibens beginnt am und beim Übergang“, formuliert es der poetologische Essay *Zungengewahrsum* (1999) [32].

Diese Übergänge und Zwischenräume stellen sich für Anne Dudens Texte dabei immer wieder in der Begegnung mit Bildern ein. Kunstzitate, Bildbeschreibungen und Umschreibungen sind von herausragender Bedeutung als Anstoß, Ausgangs- und Fluchtpunkt des Schreibens. Die Faszination geht dabei von einer Mediendifferenz zwischen Bild und Text aus, die das Bild als sprachfremden Raum etabliert, dessen kulturelles Wissen zwar über sich hinaus weist und nach der Übersetzung in Sprache verlangt, dabei aber nicht einfach abgefragt werden kann. Vom beharrlichen Schweigen des Bildes ist im *Judasschaf* (1985) die Rede, vom Abbruch der Kommunikation, von Zonen „abgebrühte[r] Stille“ und „uferlose[n] Schweigen[s]“ [31/90]. Von einem „anfänglichen Aufprall“ zwischen Bild und antwortendem poetischen Text spricht der Vortrag aus dem Warburghaus *Ausgehend von Liegenden* (2000) in Bezug auf *Das Judasschaf* und dessen „unmöglichen Treffpunkt“ mit Vittore Carpaccios *Grabbereitung Christi* [41]. Aus diesem Zusammenprall des Unvereinbaren könne, so Anne Duden in einem Gespräch mit Sigrig Weigel über das Verhältnis von Bild und Schrift im *Judasschaf*, etwas Drittes, noch Unbekanntes zünden [→ *Schrei und Körper* 121].

Dies bedingt eine ekphrastische Technik, die nicht einfach das erstarrte Repertoire der Ikonografie nachvollzieht [→ Weigel]. Vielmehr entbindet die Literatur an den Bildern einen Gegensinn, indem sie sich von scheinbar Randständigem irritieren und ablenken lässt. Anne Duden beschreibt diese Provokation der Bilder zum ständigen Weiterschreiben als ein Nicht-fertig-Werden mit einem Bild, das zu weiteren Bildern führt, zu Bildreihen wie den Drachenkämpfen der Renaissancemalerei, de-

nen Serien von Texten gelten [→ *Ausgehend von Liegenden* 53f.].

Figurationen des Dazwischen suchen die Bildmeditationen der Texte auch in den Bildgegenständen auf, denen eine besondere Aufmerksamkeit gilt [→ Pfothenhauer]. Zu ihnen gehören die Darstellungen liegender Toter. Dass die Texte ‚ausgehend von Liegenden‘, das heißt von den ermordeten Opfern kulturell sanktionierter Gewalt, deren zum Schweigen gebrachtes Wissen zu Wort kommen lassen wollen, wird im gleichnamigen Essay (2000) geradezu als Urszene des Schreibens eingesetzt. Dabei nimmt der Essay an dieser Stelle Bezug auf den Anfang der Text-Bild-Beziehungen in *Das Judasschaf*. Dort begegnet die Protagonistin im Schlusstableau des vom persönlichen Schmerzgedächtnis und der einmontierten kulturellen Erinnerung an die Schrecken der Shoa geprägten Prosatextes einem quer ausgestreckten liegenden Körper im Bild des Renaissancemalers Vittore Carpaccio. Sie betrachtet dessen *Grabbereitigung Christi* in der Gemäldegalerie Berlin und betritt den Bildraum [→ 122f.], wobei offen bleibt, ob sie diesen am Ende wieder verlässt oder sich dem Ausgestreckten zugesellt. Der Tote ist zum Schweigen gebracht worden, doch scheint er mit seinem Atem auch seine Erinnerung und sein Wissen vom Geschehenen aushauchen zu wollen. Diese Geste des Übergangs, die als Aufforderung im Bild präsent bleibt und es trotz seines Schweigens auflädt, macht der Text auch an der Randfigur des ‚Aushauchers‘ aus, die hinter dem Kopf des Toten, halb versunken im Sand an den Grabstein gelehnt ist [→ *Ausgehend von Liegenden* 40]. Diese Figur wird geradezu zur poetologischen Chiffre und taucht als solche in *Steinschlag* (1993) und in dem Prosagedicht *Arbeitsplätze* (1988) wieder auf: „Anhaltend letzter oder erster Wink / Verlängerung und Untermauerung des lautlos Ausgesprochenen / Hingehauchten“ [105].

Dieselbe Konstellation zwischen einem am Übergang von Leben und Tod angesiedelten Ermordeten und einigen in schweigendes Wissen versunkenen Randfiguren, hier die „zwei

Alten, Vielwisser und Vieldulder, Hieronymus und Hiob“ [*Das Judasschaf* 95], heben die ekphrastischen Partien in *Das Judasschaf* auch an Vittore Carpaccios *Meditation über die Passion Christi* und an Tintoretts *Überführung des Leichnams des Heiligen Marcus* hervor [→ 82–86/22–24]. So wird die Reise der Protagonistin zu den Renaissancebildern in Venedig, Berlin und New York als Reise zu den Orten jener kulturellen Erinnerung ausgewiesen, die das Wissen um die Opfer auf verschwiegene Weise aufbewahrt haben.

Das Aufsuchen solcher Orte, an denen der ‚Schreigehalt‘ des Schreibens an den Bildern sichtbar wird [→ *Zungengewahrsum* 14], bestimmt auch die Serie von Texten zur Ikonografie des christlichen Drachenkampfs in den Bänden *Übergang* (1982) [→ 107–116], *Der wunde Punkt im Alphabet* (1995) [→ 77–84/119–125] und *Steinschlag* [→ 17/26–31]. Das Herrschaftsszenario des Drachenkampfs hat für Anne Duden eine poetologische Dimension. So wie den unterlegenen Opfern im abendländischen Herrschaftsdiskurs die Stimme genommen wird, indem ihnen „die Zunge an den Mundboden geheftet“ wird [*Der wunde Punkt im Alphabet* 77], muss auch die poetische Sprache, selbst ein aus der Art gefallenes Zwitterwesen, ihr Mündigwerden erst wieder aus dem Raum des erzwungenen Schweigens zurück erobern [→ *Mundschluß, Vom Versprechen des Schreibens* 41, *Zungengewahrsum* 34f.]. Die Ekphrasis zu den Drachenkampf-Bildern der Renaissance, Paolo Uccellos *Der Heilige Georg und der Drache*, Friedrich Herlins *Der Heilige Georg als Drachentöter* und Vittore Carpaccios *Der Heilige Georg im Kampf mit dem Drachen* und *Der Triumph des Heiligen Georg* in den beiden Texten *Der wunde Punkt im Alphabet* und *Gegensätzliche Fügung* (1990) stellt einen Zusammenhang her zwischen der mundtot machenden Pfählung des Drachenschlunds und der anstößigen Körperlichkeit eines Mischwesens, dessen „heillose[s] Durcheinander“ der gepanzerten Identität des christlichen Ritters ebenso entgegensteht wie den Einteilungen der durch ihn etablierten Ordnung [*Der wunde Punkt im Alphabet* 79; → Frei-Gerlach 1998/1999].



Vittore Carpaccio, *Der Heilige Georg im Kampf mit dem Drachen* (1504–1507)

Ungleich die Gegner, die das Tor bilden, verbunden miteinander nur durch die Lanze, die der Stärkere, der nicht nur durch Überlegung Überlegene, dem Schwächeren zwischen die Zähne, in die Schnauze, durch den Schlund und noch durchs Gehirn gerammt hat. Mit solcher Wucht, daß sie die Schädelrückwand durchstoßen hat und am Hinterkopf wieder austritt, triefend vom Blut. Die Lanze, zerspellt nach unbändigem Aufbäumen und kurzem Ruck, ohne vollends auseinanderzubrechen, bindet sie an- und spreizt sie auseinander zugleich: Mensch und Tier. Ein geschiedenes Paar.

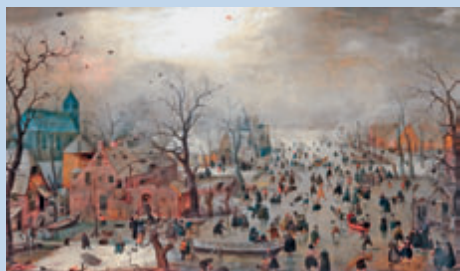
[*Gegenstrebige Fügung* 120]

Demgegenüber entdeckt der poetische Text aber am Bild ‚gegenstrebige Fügungen‘, wenn er die ungleichen Gegner zum „Tor der Gegnerschaft“, zum „geschiedene[n] Paar“ aus Mensch und Tier zusammenschließt oder einen untergründigen Zusammenhang zwischen der ‚entmischten‘ Jungfrau und der an den Drachen delegierten verdrängten Weiblichkeit ausmacht [*Gegenstrebige Fügung* 119f.; → 124]. Solchen Mischfigurationen spüren die Texte immer wieder in Auseinandersetzung mit Bildern nach. Zu ihnen gehört der ‚Green Man‘ auf Kragensteinen in den Gewölben gotischer Kathedralen, ein Gesicht, das aus allen Öffnungen vegetabil überwuchert wird [→ *Unter einem Dach*]. Ein chimärisches Zwischenwesen ist auch die Sphinx, die das Prosagedicht *Sphinx – hinter Gittern* (1984) zum Gegenstand hat. Es handelt sich um die poetische Umschrift eines Gemäldes von Francis Bacon: *Sphinx*, 1954, im Mailänder Museo Brera. Hier wie anderswo greift der Text Elemente der malerischen Faktur des Bildes auf [→ Schneider]. Die Derealisierungseffekte dieser Malweise, „[d]ieses andauernde Zittern, dieses

Changieren“, werden auf den Blick der Sphinx selbst bezogen [87].

Solchen Blickvibrationen, welche die statische Welt der Konzepte in die Sphäre einer reinen Sichtbarkeit verflüssigen, gelten einige ekphrastische Texte Dudens – so auch das Nachbargedicht zu einem weiteren Bild Francis Bacons aus der Serie *Study for a Portrait of Van Gogh* 1957, in dem van Gogh als sich verzehrender Märtyrer seiner farbigen Visionen beschworen wird [→ *Van Gogh geht zur Arbeit*]. In *Wet Dreams oder Augensüchte* (1997) schließlich wird dieser grenzenauflösende Blick wiederum im Auge eines Mischwesens ausgemacht, des Einhorns in Arnold Böcklins Gemälde *Das Schweigen des Waldes*. Auch hier geht das Auge seinen Vorspiegelungen nach.

Neben Böcklin ist es die Malerei van Goghs und Paul Cézannes, an der die Texte sich von solcher Sehnsucht und freigesetzten Sichtbarkeit zu Sprachanstrengungen herausfordern lassen. An van Goghs Bildern erkennen die Texte „Schönheit im Erregungszustand“ [*Das Beben unter den Füßen* 57]. An Cézannes *Madame Cézanne auf gelbem Lehnstuhl* beschreibt der



Hendrick Avercamp, *Winterlandschaft mit Eisläufern* (~ 1608)

Und man sieht: das Eis trägt, aber erst die Figuren bringen es, fürs Auge, zum Tragen, so wie die Buchstaben, schwarz auf weiß, erst das Papier zum Tragen bringen. Und zusammen bringen sie, Figuren und Eis, den gesamten Bildraum zum Tragen, diesen Bildraum, in dem, besonders nach wiederholtem Hinschauen, selbst das Festgefügte eben keinen ganz eindeutigen Standort oder Untergrund zu haben scheint.

[*Sich verschiebende Horizonte* 8]

Text den vom Rot eröffneten Vorgang eines maßlosen Sehens ohne Anfang und Ende, der das Bild mit „eindringlichem Augen- und Eigensinn“ vor dem Betrachter aufrichtet [*Madame Cézanne* 127].

Dass dieses grenzüberschreitende Sehen nicht auf die Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts beschränkt ist, zeigen Anne Dudens jüngere Texte an den Winterbildern des holländischen Malers Hendrick Avercamp. Wieder sind es wie in der Beschreibung seiner *Winterlandschaft mit Eisläufern* die Übergänge, von denen sich der Text beeindruckt zeigt – die zwischen Flüssigem und Festem und die zwischen der Nähe und der durch die hochgelegten Horizonte ins Grenzenlose verschobenen Weite. Das Auge braucht vor solcher Grenzlosigkeit die Schrift, um „eine Beziehung unendlicher Übergänge“ zu etablieren, „an deren nicht abzusehendem Ende eine nie abschließbare Kunst der Betrachtung steht und aufgehoben bleibt. Unendlicher Blick-Wort- und Bild-Schrift-Wechsel“ [*Sich verschiebende Horizonte* 6]. Aus dieser nicht abschließbaren Wech-

selbeziehung zwischen Blick und Sprache beziehen die sprachvirtuosen Texte Anne Dudens ihre ästhetische und poetische Energie.

Sabine Schneider

Texte

Ausgehend von Liegenden. In: Wolfgang Kemp [u.a.] (Hg.): Vorträge aus dem Warburg-Haus. Bd. 4. Berlin 2000, S. 37–64

Das Judasschaf. Berlin 1985

Sich verschiebende Horizonte. Zwischen Bildern und Schrift. Mainz 2006

Steinschlag. Köln 1993

Mundschluß, S. 55–61

Steinschlag, S. 7–15

Übergang. Berlin 1982

Vom Versprechen des Schreibens und vom Schreiben des Versprechens. In: Robert Gernhardt/Peter Waterhouse/A. D.: Lobreden auf den poetischen Satz. Göttingen 1998, S. 37–45

Wimpertier. Köln 1995.

Arbeitsplätze, S. 91–105

Nachschrift, S. 113–115

Sphinx – hinter Gittern, S. 84–89

Van Gogh geht zur Arbeit [1984], S. 81–83

Der wunde Punkt im Alphabet. Hamburg 1995

Das Beben unter den Füßen, S. 55–59

Gegenstrebige Fügung. Zu Carpaccios Bildern „Der hl. Georg im Kampf mit dem Drachen“ und „Der Triumph des hl. Georg“, S. 119–125

Der wunde Punkt im Alphabet, S. 77–84

Zungengewahrnam. Kleine Schriften zur Poetik und zur Kunst. Köln 1999

Madame Cézanne [1997], S. 126–131

Unter einem Dach [1995], S. 75–90

Wet Dreams oder Augensüchte, S. 91–97

Zungengewahrnam. Erkundungen einer Schreibexistenz, S. 11–63

*

Anne Duden/Sigrid Weigel: *Schrei und Körper – Zum Verhältnis von Bild und Schrift. Ein Gespräch über Das Judasschaf.* In: Thomas Koebner (Hg.): Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. München 1989, S. 120–148

Sekundärliteratur (in Auswahl)

- Bartel, Heike/Boa, Elizabeth (Hg.): Anne Duden. A Revolution of Words. Approaches to her Fiction, Poetry and Essays. Amsterdam/New York 2003
- Frei-Gerlach, Franziska: Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Berlin 1998
- Frei-Gerlach, Franziska: Der Drachenkampf – ein Paradigma und seine literarische Inszenierung bei Anne Duden. In: Iris Denneler (Hg.): Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zur Topik, Rhetorik und Individualität. Frankfurt a. M. [u. a.] 1999, S. 59–76
- Pfotenhauer, Helmut: Ausgehend von Postkarten. Anne Dudens Bilderschreibungen. In: Sabine Schneider (Hg.): Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Würzburg 2009
- Schneider, Sabine: Anne Duden – Francis Bacon. In: Konstanze Fliedl/Irene Fußl (Hg.): Kunst im Text. Frankfurt a. M./Basel 2005, S. 233–256
- Weigel, Sigrid: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Dülmen 1994

Friedrich Dürrenmatt

* 1921 Konolfingen – † 1990 Neuchâtel

Sowohl die eigenen bildkünstlerischen Werke [→ *Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen*] als auch die anderer Künstler sind in den Texten Friedrich Dürrenmatts von entscheidender Bedeutung. Davon zeugen etwa die Essays zu Paul Flora [→ *Paul Flora*], Ronald Searle [→ *Über Ronald Searle*] oder Tomi Ungerer [→ *Essay über Tomi Ungerer*]. In den *Notizen zu Hans Falk* (1975) äußert sich Dürrenmatt auch zu Fragen der Produktion und Rezeption von Kunst: „Die Schwierigkeit, über Bilder zu schreiben, hat sich vergrößert, seit sie reproduzierbar sind“ [183; → Schmitz-Emans 2004]. Zum Thema wird damit die Auseinandersetzung des Schreibenden mit dem Bild und die Frage danach, was Sprache und Schrift zum Verständnis des Bildes überhaupt beitragen können. Dürrenmatt geht daneben auch auf das Verhältnis des Künstlers zu seinen Bildern ein, wie es von Seiten des Betrachters gesehen werden kann. Angesichts von Falks Gemälde *Hypnotic Mirror* erklärt er, dass seine Bilder „wie blitzschnelle Träume“ seien, „die verschiedene Erlebnis Augenblicke in einen Sekundenbruchteil zusammenziehen“ [190].

Ideologische und politische Implikationen von Kunstwerken werden beispielsweise im *Ungerer-Essay* (1979) diskutiert. Pablo Picasso, heißt es dort, sei „kein Zeitgenosse, sondern ein Stilgenosse, der gewaltigste, aber sein ‚Guernica‘ ist keiner Radierung der ‚Desastres‘ von Goya gewachsen. Diese stellen den Krieg ungleich fürchterlicher dar“ [222f.].

Ein von Dürrenmatt vielthematisierter Künstler ist Arnold Böcklin [→ *Stoffe I*, 33/166]. Zu Beginn des Romans *Der Richter und sein Henker* (1950/1951) führt der Erzähler betont beiläufig Böcklins *Toteninsel* ein: Sie „gingen durch den Korridor an einem großen Bilde in schwerem Goldrahmen vorbei. Bärlach schaute hin, es war die ‚Toteninsel‘“ [15]. Das Bild steht in strukturierender Position und



Friedrich Dürrenmatt, *Der Minotaurus protestet der Sonne, seinem Großvater, zu* (1989)



Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*
(1. Fassung, 1880)

nimmt mythologische Themen, wie die Fahrt in die Unterwelt, vorweg. „Mit der Erwähnung von Böcklins *Toteninsel* wird indes nicht nur späteres Geschehen antizipiert und vorangegangenes ironisch gebrochen, sondern zugleich auch ein Stimmungsbild wiedergege-



Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Anatomische Vorlesung des Dr. Nicolaes Tulp* (1632)

[...] und von der rechten grüngrauen Wand hing wie ein Flügel zwischen Tür und Vorhang Rembrandts ‚Anatomie‘ in den Raum hinein, scheinbar sinnlos und doch berechnet, eine Zusammenstellung, die dem Raum etwas Frivoles gab, um so mehr, als über der Türe, in der die Schwester stand, ein schwarzes, rohes Holzkreuz hing. [...]

„[...] Sie können die ‚Geburt der Venus‘ von Botticelli haben oder einen Picasso.“

„Dann schon lieber ‚Ritter, Tod und Teufel‘“, sagte der Kommissär.

[...] „Das wird morgen montiert. Ein schönes Bild für ein Sterbezimmer. Ich gratuliere. Der Herr haben einen guten Geschmack.“

[*Der Verdacht* 210]



Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel* (1513)

ben“ [Wilczek 73]. Die gleiche Funktion übernimmt die Erwähnung der Gemälde von Friedrich Traffelet:

Bärlach setzte sich und sah flüchtig nach den Traffellet-Bildern, die an den Wänden hingen, farbige Federzeichnungen, auf denen bald mit und bald ohne General unter einer großen flatternden Fahne Soldaten entweder von links nach rechts oder von rechts nach links marschierten. [17]

Die richtungslos umherirrenden Soldaten auf den nur summarisch angesprochenen Bildern werden zum ironischen Spiegel der Handlung [→ Wilczek].

Auch in dem frühen Kabarettstück *Der Erfinder* (1949) arbeitet Dürrenmatt mit der *Toteninsel*. Hier wird sie Ferdinand Hodlers *Wilhelm Tell* gegenübergestellt. Am Ende des Sketches, als die Vernichtung durch die Atombombe gewiss ist, bleibt nur noch die *Toteninsel* beleuchtet; der *Tell* von Hodler hingegen, so heißt es in der Regieanweisung, „versinkt in der Dämmerung“ [150].

Dramaturgisch aufschlussreich ist auch die erste Regieanweisung zu dem Drama *Die Frist* (Neufassung 1980), in der Francisco de Goyas Gemälde *Familie Karls IV.* als Visualisierungsmöglichkeit angegeben wird, indem zwei Frauen mit den Figuren auf dem Gemälde verglichen werden [→ 16]. Das Stück *Midas oder Die schwarze Leinwand* (1991 postum) nennt El Grecos Gemälde *Kardinalinquisitor Don Fernando Niño de Guevara*, einen ‚Atlas‘ Bernhard Luginbühls und eine Bibel lesende Frau von Adriaen Brouwer [→ 150/189f.].

Mit dem Kriminalroman *Der Verdacht* (1951/1952) schreibt sich Dürrenmatt in die facettenreiche Rezeptionsgeschichte von Albrecht Dürers Meisterstich *Ritter, Tod und Teufel* ein [→ Sprengel 195–198]. Dabei eröffnet der Bezug auf dieses Kunstwerk mehrere Interpretationsmöglichkeiten des Stiches und damit auch der Handlung. Kommissär Bärlach wird in das Sanatorium Sonnenstein eingeliefert und begibt sich damit in die Hände des ehemaligen KZ-Arztes Emmenberger. In seinem Krankenzimmer befindet sich eine Reproduktion von Rembrandts *Anatomischer Vorlesung des Dr. Nicolaes Tulp*, die – auf Bär-

lachs Wunsch hin – gegen Dürers Stich ausgetauscht wird. Vordergründig scheint damit die Aussichtslosigkeit der Situation angedeutet zu werden [→ Wilczek]. Allerdings ist für den ‚einsamen Ritter‘ Bärlach die Entscheidung noch nicht gefallen; dem Bösen ist er aber alleine nicht mehr gewachsen [→ Richter]. Friedrich Nietzsches Deutung von Dürers Ritter als ‚mutigen Kämpfer‘ wird damit relativiert. So erklärt auch die Figur Gulliver dem Kommisär: „Man kann heute nicht mehr das Böse allein bekämpfen [...]. Du Narr von einem Detektiv; die Zeit selbst hat dich ad absurdum geführt“ [260].

In der frühen Erzählung *Das Bild des Sisyphos* (1945) beschäftigt sich Dürrenmatt anhand eines Gemäldes von Hieronymus Bosch, den er auch andernorts häufig nennt [→ *Dramaturgie der Vorstellungskraft* 97; *Stoffe VII*, 169], mit Rezeptionsästhetischen Momenten:

Wir betrachteten mit großer Verwunderung das kleine Bild, das auf Holz gemalt war und die Hölle in ihren scheußlichsten und geheimsten Qualen darstellte, durch eine sonderbare Verteilung der roten Farbe beunruhigt. Ich glaubte in ein lodernes Feuermeer zu blicken, dessen Flammen immer neue zahllose Formen bildeten, und ich kam erst nach einiger Zeit den Gesetzen auf die Spur, die dem Bilde zugrunde liegen mochten. Vor allem erschreckte mich die Tatsache, daß mein Blick, durch Vorrichtungen des rätselhaften Malers gelenkt, immer wieder zu einem nackten Menschen zurückkehrte, der, fast verborgen durch das zahllose Volk der Gefolterten, einen ungeheuren Felsen einen Hügel hinaufwälzte, der drohend ganz im Hintergrund aus einem Meer von dunkelrotem Blut ragte. [...] Ich erkannte, daß sich hier der Schwerpunkt des Bildes verbarg [...]. [46f.]

Den Beschreibungen zufolge könnte der Erzähler den rechten Flügel von Boschs Triptychon *Der Garten der Lüste*, genannt *Die Hölle*, vor Augen haben; wahrscheinlicher ist aber das gleichnamige Gemälde *Die Hölle*, auf das sich Dürrenmatt auch in der *Dramaturgie der Vorstellungskraft* (entst. 1978–1990) bezieht [→ 97]. Auf keinem der beiden allerdings findet sich die im Zitat diskutierte Sisyphos-Figur [→ Hapkemeyer]. Die Beschreibung des Erzählers wird so zum Paradox, denn der vermeintliche „Schwerpunkt des Bildes [...]“, um den sich



Peter Paul Rubens, *Raub der Töchter des Leukippos* (~ 1618)

alles wie um eine Sonne drehte“, liegt in der Imagination des fiktiven Betrachters [*Das Bild des Sisyphos* 47]. Am Ende des Textes wird das Gemälde denn auch als Fälschung entlarvt.

Daneben verweist Dürrenmatt wiederholt auf Peter Paul Rubens und zitiert dessen Gemälde *Amazonenschlacht* und *Löwenjagd* in *Stoffe I* [→ 33] und den *Raub der Töchter des Leukippos* in den *Notizen zu Hans Falk* [→ 190]. Anhand des *Raubes* werden die ‚temporalen‘ Unterschiede zwischen den Künsten thematisiert: Es sei eine „Schilderung“, obwohl nur ein „Sekundenbruchteil“ des Geschehens dargestellt werde. Doch durch die Detailgenauigkeit, die „plastische Malweise“ und die „kunstvolle Komposition“ werde dieser „Sekundenbruchteil“ wieder aufgehoben, werde „endlos, zur Schilderung eben“ [190].

In dem Essay *Dramaturgie der Vorstellungskraft* erläutert Dürrenmatt anhand der Bildenden Kunst das Verhältnis von ‚Form‘ und ‚Stoff‘. Die beiden zitierten Skulpturen, Michelangelos *Bacchus* und *Moses*, werden in einen narrativen Rahmen gestellt, aus dem heraus die besonderen Haltungen erklärt werden sollen, in denen der Bildhauer die Figuren ‚verewigt‘ hat.



Michelangelo Buonarroti, *Bacchus* (1496/1497);
Moses (Skulptur des *Grabmals Julius II.*,
1513–1516/1542)

Dramaturgie der Plastik [...] wie die Musik im Grunde reine Gegenwart ist und Vergangenheit und Zukunft nur vortäuscht, so täuscht die Plastik die Bewegung vor, es stellen sich ihr die gleichen Probleme wie der Musik. In ihr ruht die Zeit als potentielle Bewegung, die Statue des Bacchus von Michelangelo etwa [...] scheint sich mühsam erheben zu haben [...], und nun steht Bacchus wirklich wie eine Statue, er wagt in seiner göttlichen Trunkenheit weder zu gehen, noch steht er eigentlich, ein Schritt und er taumelt [...]. Moses: Er ist eben vom Sinaigipfel heruntergestiegen, noch benommen von der Begegnung mit dem Ungeheuer, der Berg bebte und donnerte, er war in Rauch gehüllt [...].

[*Dramaturgie der Vorstellungskraft* 93]

Auch in den *Stoffen*, vor allem in *Stoffe I* (1981/1990), setzt sich Dürrenmatt mit einem breiten Spektrum von Künstlern auseinander – auch mit solchen, die in seinen fiktiven Texten zitiert und nun von einer autobiografischen oder stoffgeschichtlichen Seite betrachtet werden, etwa Bosch, Böcklin und Dürer. Im *Winterkrieg* steht der Schweizer Künstler Varlin (i. e. Willy Guggenheim) im Zentrum, in *Stoffe III. Der Rebell* (1981) Walter Jonas.

Von der freundschaftlichen und künstlerischen Beziehung zwischen Varlin und Dürrenmatt zeugt der Band *Varlin – Dürrenmatt* (2005). Um ihn geht es auch in der Rede *Varlin schweigt* (1967), in *Varlin* [I] (1969), *Varlin*

[II] (1982) und in dem Gedicht *An Varlin*, in dem sich das Ich durch eine Bildergalerie bewegt. Diese – so ist dem Prosatext *Varlin* [I] zu entnehmen – hat man sich in Dürrenmatts Wohnung vorzustellen. Die letzte ‚bildliche Station‘ des Gedichts ist das Porträt *Friedrich Dürrenmatt*. Auf hinter sinnige Weise verschränken sich in der Beschreibung die Ebenen von Fiktion und Autobiografie. Wie der im *Verdacht* imaginierte Weg des Ritters ‚durch‘ Tod und Teufel ist auch dieser Gang stilistisch von Dürrenmatts ironischem Gestus gekennzeichnet.

MR



Varlin, *Friedrich Dürrenmatt* (1963)

Stehe ich mir gegenüber
Von Dir gemalt
Trinkt mir ein dicker Leib aus Fett und Wasser
Freundlich zu
Der einmal in einem Krematorium verdampft

[*An Varlin* 184]

Texte

Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden. Zürich 1998

An Varlin, Bd. 32, S. 183f.

Das Bild des Sisyphos, Bd. 19, S. 41–56

Dramaturgie der Vorstellungskraft, Bd. 37, S. 91–109

Der Erfinder, Bd. 17, S. 136–151

Essay über Tomi Ungerer, in welchem unter anderem auch von Tomi Ungerer die Rede ist, doch mit der Absicht, nicht von ihm abzuschrecken, Bd. 32, S. 222–230

Die Frist, Bd. 15, S. 9–131

Midas oder Die schwarze Leinwand, Bd. 26, S. 131–192

Notizen zu Hans Falk, Bd. 32, S. 185–200

Paul Flora [1969], Bd. 36, S. 119–122

Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen, Bd. 32, S. 201–216

Der Richter und sein Henker, Bd. 20, S. 9–117

Stoffe I. Der Winterkrieg in Tibet, Bd. 28, S. 11–170

Stoffe III. Der Rebell, Bd. 28, S. 271–322

Stoffe VII. Das Haus [1990], Bd. 29, S. 113–187

Über Ronald Searle [1958], Bd. 32, S. 151f.

Varlin [I], Bd. 32, S. 174–182

Varlin [II], Bd. 36, S. 123–130

Varlin schweigt. Rede zur Verleihung des Zürcher Kunstpreises, Bd. 32, S. 164–173

Der Verdacht, Bd. 20, S. 119–265

*

Varlin – Dürrenmatt. Horizontal. Zürich/Bern 2005

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Hapkemeyer, Andreas: Höll' und Teufel. Ein Motivkomplex im Werk Friedrich Dürrenmatts. Innsbruck 1998

Krättli, Anton: Bild und Prozeß. Friedrich Dürrenmatt – Schriftsteller und Maler. In: Jürgen Söring/Jürg Flury (Hg.): *Hommage à Friedrich Dürrenmatt*. Neuenburger Rundgespräch zum Gedächtnis des Dichters. Frankfurt a. M. [u. a.] 1991, S. 153–169

Richter, Jochen: „Um ehrlich zu sein, ich habe nie viel von Kriminalromanen gehalten.“ Über die Detektivromane von Friedrich Dürrenmatt. In: Wolfgang Düsing (Hg.): *Experimente mit dem Kriminalroman*. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. [u. a.] 1993, S. 141–153

Sprengel, Peter: Ritter, Tod und Teufel. Zur Karriere von Dürers Kupferstich in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Dieter Heimböckel/Uwe Werlein (Hg.): *Der Bildhunger der Literatur*. Festschrift für Gunter E. Grimm. Würzburg 2005, S. 189–210

Wilczek, Reinhard: Gemälde als poetische Chiffren. Ein vernachlässigtes Detail in Dürrenmatts frühen Kriminalromanen. In: *Wirkendes Wort* 51 (2001), H. 1, S. 70–78

Friedrich Dürrenmatt als Bildender Künstler

Bilder und Zeichnungen. Hg. v. Christian Strich. Mit einer Einleitung von Manuel Gasser und Kommentaren von Friedrich Dürrenmatt. Zürich 1978

Künstler und Kritiker. Aus Skizzenbüchern, F. D., Werkausgabe Bd. 31, S. 107–137

Minotaurus. Eine Ballade. Mit Zeichnungen des Autors. Zürich 1985

Das Nashorn schreibt den Tigern. Bild-Geschichten. Hg. und kommentiert von Charlotte Kerr. St. Gallen 2001

Œuvre graphique. Das zeichnerische Werk. Neuchâtel 1985

Sekundärliteratur (in Auswahl)

Arnold, Heinz Ludwig: [Gespräch mit Dürrenmatt 1975]. In: Friedrich Dürrenmatt: *Die Entdeckung des Erzählens*. Gespräche 1961–1990. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Anna von Planta u. Jan Strümpel. Bd. 2: Gespräche 1971–1980. Zürich 1996, S. 114–176

Arnold, Heinz Ludwig: Maler Dürrenmatt. In: H. L. A.: *Querfahrt mit Friedrich Dürrenmatt*. Zürich 1998, S. 95–106

Bloch, Peter André: Dürrenmatt als Maler und Zeichner des Labyrinths und des Grotesken. Ein Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt über die Rätselstruktur seines bildnerischen Schaffens. In: *Schweizer Monatshefte* 74 (1994), H. 6, S. 26–33

Böttcher, Kurt/Mittenzwei, Johannes: *Dichter als Maler*. Stuttgart [u. a.]: Kohlhammer 1980

Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler [Ausstellungskatalog]. Red. Ulrich Weber/Anna von Planta. Zürich 1994

- Gasser, Manuel: Eine Doppelbegabung. In: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden. Bd. 30: Über Friedrich Dürrenmatt. Hg. v. Daniel Keel. Zürich 1986, S. 301–317
- Schmitz-Emans, Monika: Dürrenmatts Räume. Literarische und visuelle Modelle. In: Friedrich Dürrenmatt. Text+Kritik. H. 50/51. 3. Aufl. München 2003, S. 197–215
- Schmitz-Emans, Monika: Im Labyrinth der Bilder und Texte. In: Jürgen Söring/Annette Mingels (Hg.): Dürrenmatt im Zentrum. 7. Internationales Neuenburger Kolloquium 2000. Frankfurt a. M. [u.a.] 2004, S. 11–44
- Wirtz, Irmgard: Mit Minotaurus im Labyrinth? Eine semiotische Lektüre von Friedrich Dürrenmatts ‚Labyrinth‘ in Text und Bild. In: Kodikas Code – Ars semiotica 19 (1996), H. 4, S. 331–342